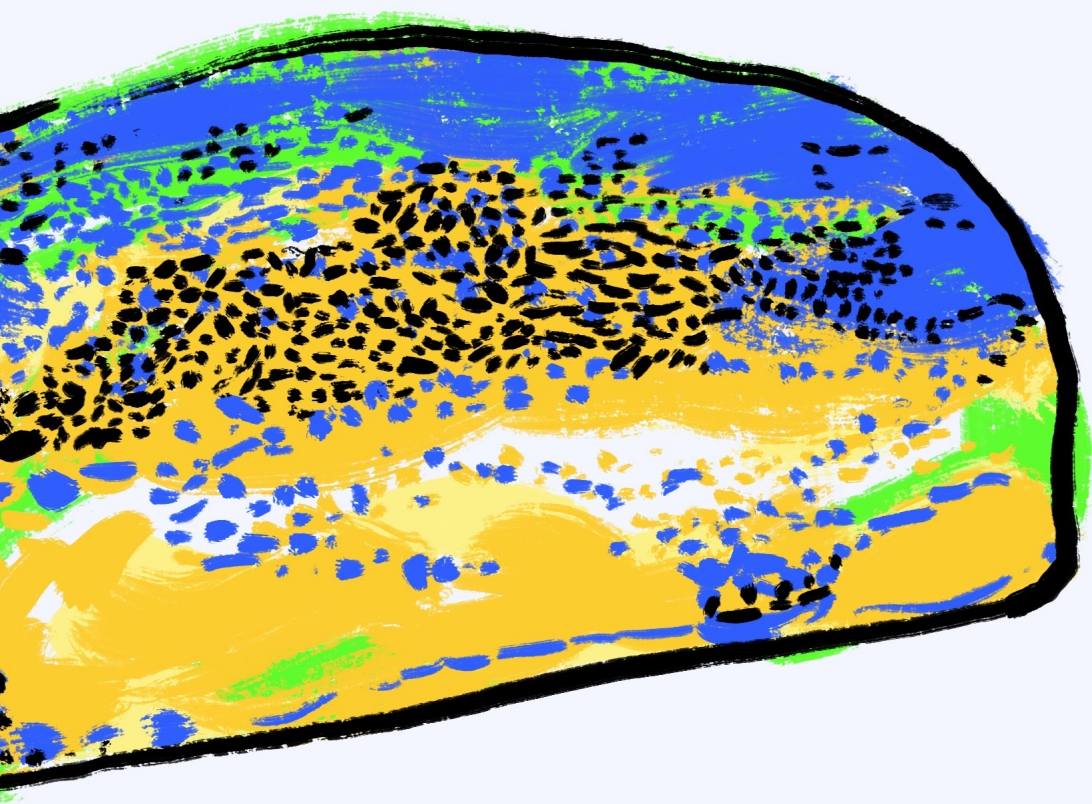


Abakadabra

Over *Boerentijger* van Tonnus Oosterhoff

Gert de Jager



Gaia • Chapbooks

Abakadabra

Gert de Jager

Abakadabra

Over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff

Tekst © Gert de Jager

ISBN 978-1-257-90675-8

Abakadabra. Over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff is deel 16 van de
Gaia Chapbooksreeks

Inhoud

Woord vooraf

Dit woord	9
Oosterhoff lezen	11
Strik en Fantaisie	17
Abakadabra	25
De getekende naam	35
Hier drijft weg	40

Bibliografische aantekening

Woord vooraf

In 1990 verscheen *Boerentijger*, de debuutbundel van Tonnus Oosterhoff. Dertig jaar later, in februari 2020, was op Facebook opeens *Luipaard* te vinden, het eerste gedicht uit de bundel. In de maanden daarna plaatste Rutger Cornets de Groot elke dag een gedicht van Oosterhoff in een openbare Facebookgroep die hij *VerDNAeringen* doopte – naar een regel uit Oosterhoffs vierde bundel *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*. Aan het eind van het jaar, vlak voor oudejaarsdag, was Oosterhoffs hele dichterlijke oeuvre intensief gelezen en geanalyseerd, tot en met de laatste bladzij van *Ja nee* uit 2017.

Ik behoorde tot de kleine, wisselende groep lezers die de gedichten intensief bediscussieerde. De meningen liepen soms flink uiteen. Bij mij vormde zich dankzij al die discussies en het lezen en herlezen een visie op *Boerentijger* die ik daarvoor niet had - niet zo duidelijk in ieder geval. In wat volgt heb ik die visie wat coherenter onder woorden proberen te brengen dan in een Facebookgroep mogelijk is. Het neemt niet weg dat veel van de waarnemingen en inzichten op *VerDNAeringen* langskwamen – soms als regelrechte Aha-erlebnissen. Het valt na te lezen: de Facebookpagina blijft toegankelijk. Ik dank Rutger Cornets de Groot en iedereen die meediscussieerde voor de tegenspraak en de inspiratie.

Wat mij soms opviel in de discussies is dat aspecten van *Boerentijger* die teruggaan op Oosterhoffs jeugd en ouderlijk milieu niet werden herkend. Oosterhoff en ik zijn generatiegenoten en we zijn beiden opgegroeid in een niet al te conservatief gereformeerd predikantengezin. In *Boekenkast van toen*, een essay in *Een kreet is de ramp niet* uit 2018, laat Oosterhoff fraai zien hoe die wereld verdwijnt: ‘Ik hoor al niet meer bij de wereld, ga mijn ouders en hun bibliotheek achterna.’ Om *Boerentijger* te begrijpen, voor zo lang als we dat willen, moet misschien iets van die wereld worden bewaard.

Omdat ik *Boerentijger* op de voet volg, heb ik afgezien van voet- of eindnoten. Titels van gedichten staan cursief gedrukt; het is geen typografisch gebruik, maar het maakt het nazoeken misschien wat makkelijker. Niet alle gedichten in *Boerentijger* hebben titels. De tekst

van de bundel is in de latere verzamelbundels *Hersenmutor* en *Hier drijft weg* ongewijzigd opgenomen. Literatuurverwijzingen zijn te vinden in de bibliografische aantekening. Dank ten slotte aan Tonnus Oosterhoff voor de toestemming gedichten integraal over te nemen.

*'Zo'n tekst krijgt nooit véél, maar heel toegewijde lezers met een
puzzelmentaliteit.'*

– Tonnus Oosterhoff

Dit woord

Iets over de helft van *Boerentijger* staat dit titelloze gedicht:

Abakadabra: wees weg als dit woord. Wees als dit.

Het is voorbij. Ik merk het. Het is tijd voor een nieuw spel. Daarom. Heb je je zin. Omdat je zo mooi bent.

Waarom?

Jij gooit steeds zessen. Jouw beurt.
Ik sta op jouw plaats. Ik vernietig je.
Ik heb zin om te spelen.
Mag ik je wat vragen?

De afwezigheid van een titel is niet bijzonder: het geldt voor vijftien van de veertig gedichten in *Boerentijger*. Wat opvalt, zijn de vier witregels. In latere bundels zou Oosterhoff gretig experimenteren met typografische arrangementen, maar in *Boerentijger* doet hij dat niet. De bundel ‘bestaat nog voor het merendeel uit korte, strofische gedichten met betrekkelijk regelmatige regellengte zonder typografische bijzonderheden’, aldus Vaessens en Joosten in *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Snel doorbladeren van de bundel kan tot geen andere conclusie leiden. Waarom dan hier die vier witregels?

Het antwoord op de vraag biedt een toegang tot de bundel als geheel. De toverspreuk moet iets laten verdwijnen: iets dat is ‘als dit woord’. Moet de spreuk zelf ook verdwijnen? Je zou het denken: ook ‘dit woord’ moet wegwezen. En dan ‘dit’, het laatste woord van de eerste regel. Waarnaar verwijst het? Naar ‘dit woord’? Naar het wit dat volgt? In het wit zijn woord en ‘iets’ in ieder geval weg – vier versregels lang. We zien helemaal niets meer: *alles* is weg. Het lijkt erop dat het poëtisch procedé van de iconiciteit hier wordt ingezet zoals nergens anders in de bundel – het procedé waarbij de vorm van een taaltekens de inhoud

illustreert of ondersteunt, eigenlijk zelfs ‘betekent’. Rationeel is dat laatste niet: vorm en betekenis, leert de taalwetenschap, gaan een toevallig verbond aan; wie taal op een andere manier denkt te kunnen gebruiken, kent aan taal een magische kracht toe. Het is een vorm van abakadabra. Met gewone taaluitingen kun je veel bereiken: je kunt huwelijken sluiten die dan ook een huwelijk zijn; consumenten waardeloze spullen laten aanschaffen; lezers van poëzie tot tranen toe roeren. In al die gevallen gebeurt dat met behulp van conventionele woordbetekenissen. Hier lijkt ‘het’ voorbij te zijn dankzij de handeling van het weglaten zelf. Een verhaspelde toverspreuk – ‘abracadabra’ meldt Van Dale – en een tekstueel procedé hebben een weldadige uitwerking op een ‘ik’. Het woord en het raadselachtige ‘als dit woord’ zijn verdwenen. Gaat de magie zelf ook weg?

Wat er verdwijnt wordt duidelijk in de tweeëntwintig gedichten die aan ‘Abakadabra’ voorafgaan, wat het nieuwe spel is lezen we in de zeventien gedichten erna. Het betekent dat ik aan *Boerentijger* een grote coherentie toeken – een coherentie die in de richting gaat van een ‘verhaal’. Vanzelfsprekend is dat niet: zeker in zijn latere bundels, maar eigenlijk al vanaf zijn debuut staat Oosterhoff bekend als een moeilijk dichter. Met poëtische uitspraken in essays en interviews heeft hij daar bovendien zelf aan bijgedragen.

Oosterhoff lezen

Het debuut vormde het begin van een schrijverschap dat, inclusief *Boerentijger*, tot zeven dichtbundels zou leiden en verder tot twee essaybundels, drie verhalenbundels, één korte roman, één lijvige roman en wat bibliofiel kleinged. Bewegende gedichten verschenen op internet. Twee keer werd de poëzie samengebracht in een verzamelbundel, maar ook los van die verzamelbundels is het oeuvre overzichtelijk: nog geen 17 centimeter in de boekenkast.

Wie Oosterhoff gaat lezen, heeft heel wat meer moeite met het overzicht. Dat geldt voor de verhalen en de romans, maar vooral voor de poëzie. *Boerentijger* werd enthousiast ontvangen en bekroond met de Buddingh'-prijs, maar elke criticus constateert dat de betekenis zich niet makkelijk prijsgeeft. Kees Fens las een bundel die 'met veel particuliere woordbetekenis is geschreven. Niet altijd verheldert die zich naar betekenis in het gedicht, althans voor de lezer.' De gedichten zijn 'plotloos', aldus Rob Schouten, vol 'onbenoembare geheimzinnigheid' en juist daarom te waarderen. De bundel als geheel worden dezelfde kwaliteiten toegekend. Louis Houët, die in *de Volkskrant* de eerste kritiek schreef, kreeg de indruk dat de bundel 'doorgecomponeerd' is, maar in het middendeel lijkt 'de eenheid zoek'. De term 'doorgecomponeerd' komt daarna terug bij Guus Middag en hij vindt de kwalificatie niet terecht: tot in de titel laat 'de bundel zich moeilijk met een karakteristiek verbinden'. Oosterhoff laat veel vragen onbeantwoord, maar hij schrijft beeldende gedichten die zich dankzij hun raadselachtigheid in het geheugen vastzetten.

De bundels die op *Boerentijger* volgden, versterkten die ervaring van een fundamentele raadselachtigheid. Invloedrijk was het hoofdstuk dat Vaessens en Joosten aan Oosterhoff wijdden in hun boek over het postmodernisme in de poëzie – het kwam al even ter sprake. Oosterhoff is voor hen het prototype van de postmoderne dichter die worstelt met het 'probleem van de volmaaktheid': een dichter die de afgeronde structuur en de opgelegde orde wantrouwt. Vaessens en Joosten richtten zich vooral op *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, Oosterhoffs vierde, opzienbarende bundel uit 2002 die vergezeld ging

van een cd met bewegende gedichten en met in sommige van de gedichten die wel afgedrukt waren, doorhalingen en verbeteringen in handschrift. De dichter Oosterhoff, concluderen ze, lijkt ‘de weg kwijt in een tekstueel universum van flarden en fragmenten en ervaart die toestand niet noodzakelijk als een slechte’. In het laatste serieuze artikel uit de neerlandistiek waarin Oosterhoffs poëzie wordt besproken, een artikel uit 2013, komt die karakterisering onverkort terug. Laurens Ham noemt in ‘Het geweld van de interpretatie. Waarom het me moeilijk valt over Charlotte Mutsaers en Tonnus Oosterhoff te schrijven’ het dichterlijk oeuvre zonder voorbehoud ‘grandioos’, maar het was moeilijk erover te schrijven omdat hij op zoek ging naar iets als een eenheid: ‘Met Oosterhoff kan ik met mijn aanpak nog minder aanvangen. Zijn gedichten blijven op zichzelf staan; van samenhang is op bundelniveau weinig sprake en op oeuvre niveau al helemaal niet.’ Het grandioze schuilt dan ook niet in de compositie van de bundels: ‘het draait bij hem om het individuele gedicht, of zelfs de losse dichtregel.’ Wat Oosterhoffs poëzie de lezer biedt, is geen ‘samenvattend verhaal’, maar ‘een verzameling glanzende scherven’.

Of de dichter van het grandioze oeuvre gelukkig zou zijn met de vaststelling dat zijn bundels niet zo grandioos gecomponeerd zijn, vraag ik me af. Andere compositieprincipes dan een ‘samenvattend verhaal’ zouden glanzende scherven aan elkaar kunnen smeden. In zijn essaybundels en in de schaarse interviews die hij heeft gegeven, doet Oosterhoff geen uitspraken over de interpretatie van zijn werk – het verhaal gaat dat hij daar ook geen kennis van wil nemen -, maar over zijn compositieprincipes heeft hij zich wel uitgelaten. Daarbij valt een aantal keren het woord ‘betekenissenmuziek’. In een interview uit 2002 licht hij het toe: ‘Een mooi woord dat ik vaak voor mezelf gebruik, en dat ik geloof ik zelf heb bedacht is betekenissenmuziek. Het muzikale, veellagige, beeldachtige is interessant. Al de zintuigen komen samen op een bladzijde. Ondertussen blijven woorden betekenissen hebben en zijn zinnen ook beweringen. Taal refereert aan de werkelijkheid en dan krijg je het probleem van dat interpreterend brein.’ Dat de interpretatiewoede van dat brein een probleem vormt, had Oosterhoff in enkele van zijn essays al eerder duidelijk gemaakt: ‘De taal dwingt ons in een denkschema; onbruikbare verschijnselen blijven naamloos, mede

daardoor worden ze niet opgemerkt of onmiddellijk vergeten. Vaak zien we die gereduceerde wereld aan voor de echte.’ Wat de dichter doet, is het contact met de echte wereld *herstellen*. ‘Voor mij is de typische reactie als ik iets steengoeds onder ogen krijg, een heel fel vreugdegevoel en de gedachte: “Ja, zo is het! Zo is het nou precies!” (...) Het rare is dat het helemaal geen ware uitspraak is. (...) En toch is het bij het lezen van zo’n regel of er opeens een raampje is waardoorheen ik een blik werp op iets heel waars en zinvol.’ Een voorbeeld van een dichter die zo’n uitzicht biedt, is Lucebert. In *Een kreet is de ramp niet* besteedt Oosterhoff uitvoerig aandacht aan ‘ik draai een kleine revolutie af’. Het is ‘betekenissenmuziek, hoorbaar gemaakt in herhalingen, assonanties, van omdraaiingen en spiegelingen’.

Het lijkt een paradox die opgaat voor alle kunst van Homerus tot nu: een uitspraak die niet ‘waar’ is, levert de waarneming en de ervaring van ‘iets heel waars’ op. Kenmerkend voor Oosterhoff is dat bij hem die ervaring pas mogelijk wordt als de lezer de interpretatiedrang van zijn brein tegengaat. Nog een keer het interview uit 2002: ‘Maar als je alles wilt begrijpen loopt het verstand vast. De luisteraar of de lezer moet het muzikale aspect kunnen aanvaarden. Voor mij moet poëzie soul hebben. Ze moet tot het hart spreken. Ik spreek tot het hart.’ In een eerder interview: ‘Nee, ik denk niet in de termen “hermetisch” en dergelijke. Ik ben ook als lezer gevoelig voor zinnen, voor ritmes. Niet alleen ritme van klank, maar ook muziek van betekenis, wat dat dan ook mag betekenen. Ik weet wel dat om die muziek tot klinken te brengen elke komma en punt telt, elke formulering, haakjes, cursief, noem maar op, het moet allemaal heel precies.’ De precisie van de dichter activeert het muzikale aspect en dan gebeurt het blijkbaar: al de zintuigen komen samen op een bladzijde.

Zo geformuleerd – ‘een bladzijde’ – lijkt het inderdaad iets wat zich afspeelt op het niveau van het individuele gedicht – het niveau van de glanzende scherven. Maar het zijn zeer specifieke metaforen die Oosterhoff kiest wanneer hij spreekt over zijn eigen werk: wat de uitwerking van muziek en ritme ook is, die uitwerking bestaat doordat muziek en ritme zich voltrekken in de *tijd*. Muziekmetaforen waren dichters uit de hermetische traditie bepaald niet vreemd, maar veel vaker vind je bij hen metaforen die het architectonische en het statische naar

voren halen: het gedicht als een kristal, een ding, een structuur waarin alles met alles samenhangt.

Een structuur die perfect is afgehecht, zo'n gesloten netwerk kan ook de dichtbundel zijn; de bundels van Nijhoff en *Een winter aan zee* van Roland Holst zijn archetypische voorbeelden. In die bundels kun je de gedichten ontsluiten wanneer je de sleutel hebt en zetten duidelijk gemarkeerde afdelingen de lezer op het spoor van een grotere samenhang. Twee van Oosterhoffs bundels hebben van die gemarkeerde afdelingen: *Boerentijger* en (*Robuuste tongwerken*) *een stralend plenum*, zijn derde bundel uit 1997. Naar de samenhang gingen lezers van *Boerentijger* dan ook op zoek. Ze vonden hem niet of nauwelijks – de enige criticus die een doorgecomponeerde bundel las, Houët, twijfelde aan de coherentie van het middendeel. Wie kennis heeft genomen van Oosterhoffs poëtische opvattingen, zal zich er niet over verbazen. Als taal ons al op het niveau van woordbetekenissen in een denkschema dwingt en de werkelijkheid reduceert, dan geldt dat helemaal wanneer die woordbetekenissen in grotere eenheden worden geperst. Het manco van het 'arm interpreterend brein' – de titel van een van Oosterhoffs fraaiste essays – is dat het de scheiding tussen de 'ik' en de wereld alleen maar groter maakt. Oosterhoff in een ander essay: 'te vlug bewasemen we de ruit die uitzielt op de verschijnselen met samenhangen van eigen vinding.'

Wanneer dat zo is, kan de waarneming van een samenhang zich blijkbaar toch voordoen. We bewasemen te vlug; een lezer moet zich tijd gunnen. Voordat het magische moment zich voordoet, is er in ieder geval de muziek: de muziek van betekenissen en ritme. Wie muziekmetaforen gebruikt, houdt in de grotere eenheid die de dichtbundel is, de mogelijkheid open van een ontwikkeling: van het effect dat ontstaat door de opeenvolging van betekenissen en ritmes, assonanties en herhalingen, omdraaiingen en spiegelingen. Wat zich ontwikkelt is bij een dichter als Oosterhoff misschien niet een afgerond verhaal, maar er is veel denkbaar: een polyfonie van motieven en thema's met daarin welgeplaatste dissonanten, een climax of een anticlimax, een fade-in of een fade-out. In alle bundels van Oosterhoff zijn zulke effecten aan te wijzen. Wie hem leest, ervaart iets wat in de richting gaat van een moeilijk te benoemen, maar wel degelijk aanwezig en bijna abstracte

samenhang. En dan gaat van alle bundels de ontwikkeling in *Boerentijger* het meest in de richting van een verhaal. Een klassiek verhaal zelfs: de scherven vormen, met enige goede wil, een kleine Bildungsroman.

Betekeniszenmuziek: het doet denken aan de ‘ideeënmuziek’ die volgens Frans Kellendonk opklonk in *Mystiek lichaam*, de roman die aanvankelijk zo slecht gelezen werd. *Mystiek lichaam* verscheen in 1986, *Boerentijger* in 1990. Wie zich openstelde voor de ideeënmuziek in *Mystiek lichaam* las een complexe en genuanceerde roman, die vragen opwierp, ambivalenties toonde en bij dat alles de lezer toch in een bepaalde richting trok. Dat doet ‘muziek’ blijikbaar. Bovendien: de pretenties van het interpreterend brein moeten misschien worden gewantrouwd, maar het moet wel tevreden worden gesteld. In een interview met Remco Ekkers uit 2000 wijst Oosterhoff precies aan waar hij afhaakt in een gedicht van Marc Kregting: vanaf ‘hoornvlies’; in een zelfinterview in *Een kreet is de ramp niet* is het midden in hoofdstuk 38 van Hüsgens *Plooierijen* opeens mooi geweest. In hetzelfde interview met Ekkers verzet Oosterhoff zich tegen de suggestie dat zijn poëzie zo moeilijk is dat je die moet ‘veroveren’: ‘Ik beschouw mezelf niet als zo’n moeilijke dichter, meer een middenmaatje, maar ook Starink, Kregting, Wijnberg of Ouwens “verover” je niet. Ze brengen iets in trilling ... of niet. ... Te veroveren valt er niks.’

Mijn eigen ervaring is dat het trillen niet te kort moet duren: het goed lezen van Oosterhoffs poëzie vergt inderdaad tijd. Het 24 uursritme waarin in *VerDNAeringen* gedichten op Facebook werden geplaatst, was daarvoor ideaal. Een snelle eerste lezing van een gedicht, meestal tussen allerlei bedrijven door, leidde tot verwarring en verbazing. ’s Avonds, na herhaalde lezing op verschillende momenten van de dag en soms na discussies met andere lezers, was het moeilijk om een gedicht van Oosterhoff *niet* als een coherent geheel te zien – een gedicht bovendien dat wel degelijk uitzicht bood op verschijnselen achter de ruit. Die verschijnselen bleken zelfs cruciaal: Oosterhoffs gedichten doen een groot beroep op het voorstellingsvermogen. Meer dan wat ook zijn ze beeldend en wie het beeld zag, zag de coherentie van de tekst.

Wellicht. Misschien is wat nu volgt, veel te veel gevuld met samenhangen van eigen vinding. Maar wie voor een ruit staat, kan, als hij ademhaalt, doorgaans aan zijn wasem niet ontkomen.

Strik en Fantaisie

Het eerste wat de lezer ziet, na de titelpagina, is een Romeinse I. Wie wil weten wat hem in *Boerentijger* te wachten staat, zal naar de inhoudsopgave achterin gaan en constateren dat er tot III wordt doorgenummerd. Drie afdelingen dus, die qua omvang gelijkwaardig aandoen. De meeste gedichten hebben een titel. Wanneer dat niet zo is, worden ze in de inhoudsopgave aangeduid met de beginregel of de eerste woorden daarvan. Veertig gedichten in totaal: twaalf in de eerste afdeling, vijftien in de tweede, dertien in de derde. Titelloos zijn vijf van de twaalf, acht van de vijftien, twee van de dertien. Het betekent dat de middelste afdeling de uitzondering is: vallen we daar meer dan in andere afdelingen midden in een scène? Heeft de dichter daar minder de behoefte gehad om afstand te nemen?

Wel een titel heeft het eerste gedicht. Het behoort tot de meest becommentarieerde in Oosterhoffs oeuvre.

Luipaard

De luipaard aan de hersenstam
luistert naar de radiowind,
wetend, niet wetend.
Hij heft de poot,
trekt de tong langs zijn vlekken, geeuwt.
Ver weg is een aanrijding.
Een windvlaag trekt door de bomen.
De luipaard geeuwt, rekt zich.
De apen lachen angstig.
Het ondier vertakt zich.

We lezen zeven zinnen die zijn verdeeld over tien regels. Er is één echt enjambement: na de eerste regel. Grammaticaal lijkt er weinig aan de hand. Eén weinig spectaculaire inversie: ‘Ver weg is een aanrijding.’ Verder is de zinsbouw simpel: onderwerp, persoonsvorm, aanvulling; de beknopte bijzinnen in de derde regel vormen daarop niet echt een

uitzondering. Ook de woordkeus is weinig spectaculair. ‘Radiowind’ is niet in het woordenboek te vinden, maar eigenlijk is er maar één woord dat dit gedicht echt raadselachtig maakt: ‘hersenstam’. In de laatste regel is ook iets merkwaardigs aan de hand, maar wanneer de luipaard gewoon aan een boomstam hing, zou die regel zonder veel moeite metaforisch of metonymisch gelezen worden. Alleen dankzij de hersenstam lijken we ons niet zonder meer in de jungle te bevinden. De radiowind en de aanrijding suggereren menselijke aanwezigheid, maar de radiowind wordt door de luipaard niet herkend. Menselijke aanwezigheid lijkt ver weg – nog ver weg.

Dit gedicht aan het begin van een bundel lijkt met een oerbegin in verband gebracht te kunnen worden - een evolutionair begin waarin dier en mens nog niet gescheiden zijn. Een mooie mogelijkheid: we zien in de laatste regel een eerste begin van die scheiding ontstaan. De luipaard aan de hersenstam suggereert ook een ander begin: iets dierlijks dat de overhand heeft. In dat geval lezen we een gedicht over het menselijke vertakken, de conceptie van nieuw leven. Marc Reugebrink, de enige criticus die ronduit negatief was over de bundel, was daarvan overtuigd: ‘het gedicht is niets anders dan de uitdrukking van het verlangen met iemand naar bed te gaan; de dichter zegt het alleen een beetje vreemd.’

Reugebrink trekt die conclusie over het eerste gedicht na lezing van de rest. Vooral in de eerste afdeling wil de dichter volgens hem een ‘verhaal’ vertellen – ‘een verhaal over het verwekken en de geboorte van een kind, dat opgroeit in een gereformeerd milieu’. Het is een constatering die hem, nadat hij meer dan de helft van zijn recensie aan *Luipaard* gewijd heeft, ontnuchterd achterlaat: ‘Het primordiale, duistere dat ik in *Luipaard* las, blijkt nu de sexuele drift te zijn die in het tweede gedicht tot de conceptie leidt.’ Oosterhoff is een dichter die zijn lezer een rebus voorzet en wie de rebus oplost, houdt niets raadselachtigs over. ‘Wie van poëzie meer dan raadseltjes verwacht, doet er goed aan het bij het lezen van *Luipaard* te laten.’

Of zo’n lezer daar goed aan zou doen, is iets om op terug te komen. Ontsluierde rebussen zouden een raadselachtige rest kunnen overlaten. Het is misschien niet toevallig dat Reugebrink zelf in de jaren na deze recensie nog één dichtbundel publiceerde en zich verder toelegde

op verhalend proza. Maakte een te absolute opvatting over wat poëzie zou moeten zijn, hem het schrijven onmogelijk? Wel heeft hij het als enige nadrukkelijk over een verhaal dat in de bundel wordt verteld – al blijft dat beperkt tot de eerste afdeling.

Het tweede gedicht laat zich inderdaad als een gedicht over een conceptie lezen: ‘Het zaad had de kleur van oud lamplicht’ luidt de eerste regel, ‘In zonnig water vlokten eiwitten’ de laatste. Niet minder fraai is het derde gedicht, net als het tweede zonder titel:

Je bloed is fijne klei waarover huid stroomt.
Je sluit je tulpeschedel,
van jongsaf wasachtig.
Wie schept het door je aderen?
Je ruggekaars brandt al,
kleine gebundene.

De ‘je’ is misschien een pasgeborene, maar waarschijnlijker lijkt mij een embryo met zijn langwerpige schedel. De schedel sluit zich. Klei is het materiaal waaruit Adam werd geschapen en daarmee een Bijbelse reminiscentie, maar de oorsprongsvraag blijft onbeantwoord in regel vier. Waaraan is de kleine gebonden? Aan de navelstreng wellicht, maar aan de andere kant – ook heel letterlijk – zeker aan de vergankelijkheid.

Een scène met moeder en pasgeborene in *Fontanel*. Vol van liefde en van angst is de moeder. De angst verdwijnt als het kind de juiste tekens geeft – als het seinvlaggen hangt aan de draden die de moeder spant. Het volgende gedicht, het vijfde, is het eerste gedicht waarin we geconfronteerd worden met een ‘ik’:

Het speelgoed spreekt (opgewonden)

Ik heb een grote zwarte Strik voor en een plastron van blik,
een tweedimensionale apeblik in mijn oogkassen.
Bij mijn bedrukte oogkassen, laat me binnen in je ruime
Fantasie. Daar zal ik leiding lijken en beslissing
schijnen en iets van je agonie nemen en wat vrees
inboezemen.

Wie is de 'ik'? Een wezen met een strik en een plastron – het gesteven front van een overhemd, zegt Van Dale. Mechanisch speelgoed, een opwindbaar aapje waarschijnlijk, dat iets te weeg brengt bij een wezen met Fantaisie. Dat wezen moet het kind zijn, geen pasgeborene zoals in het vorige gedicht, maar een peuter of kleuter met gedachten en emoties die door de Fantaisie worden versterkt. Opvallend zijn de twee hoofdletters en de fantasievolle spelling van Fantaisie: het is de eerste keer in de bundel dat Oosterhoff zijn taalgebruik markeert ten opzichte van de officiële regels. Strik en Fantaisie blijken een fundamentele tegenstelling te zijn, met zwarte, starre tweedimensionaliteit aan de ene kant en ruimte aan de andere kant. Zo ruim is de fantasiewereld dat daarin ook plaats is voor de wereld van de zwarte strik. De drager daarvan lijkt als autoriteit te worden aanvaard. De 'ik' krijgt er een kenmerk bij: opwindspeelgoed met autoriteit richt zich tot het kind dat een 'je' is. Een 'je' zal het voorlopig blijven – tot, op één uitzondering na, een gedicht veel verder in de bundel dat *Abakadabra* heet.

Een kind geeft de leiding over – zo lijkt het. Het kan niets anders betekenen dan dat het een nieuwe fase van de kindertijd ingaat. Welke cruciale fase het achter zich laat, maakt Oosterhoff duidelijk in twee essays over het werk van Bruno Schulz die hij de schepper van 'een stralend klein oeuvre' noemt: 'het volmaaktste dat ik ken in de literatuur'. Een centraal begrip bij Schulz is het 'geniale tijdperk' van een kind: 'het is de periode waarin de grenzen tussen de eigen binnenwereld en die daarbuiten nog niet vastliggen, en alomtegenwoordigheid de gewoonste zaak van de wereld is. Volgens hem beleeft iedereen in zijn vroegste jeugd zo'n geniaal tijdperk, paradijselijk en vreeswekkend, maar vrijwel iedereen wordt er voorgoed uit verdreven.' Voorgoed verdreven worden uit het geniale tijdperk: is dat het wat we in dit gedicht meemaken? Het heeft er veel van weg, maar wat leiding *lijkt* en beslissing *schijnt*, hoeft dat nog niet te zijn. Wat gebeurt er echt? Houdt het geniale tijdperk stand tegen de pretenties van de starre orde? Of bezwijkt het juist en zal het wezen met de Fantaisie erachter komen dat leiding en beslissing voor niets zijn opgegeven?

Wat strakheid kan inhouden, laat het gedicht dat hierop volgt tot in de vorm zien. Voor het eerst hebben we een gedicht met eindrijm en een metrisch patroon:

Scheren

Over de strakke huid waait zand;
baardloos de kaak van de predikant.

Op het schavot van vel over been
glijdt om geloofswil het mes langs hem heen.

Het badkamerraam ziet op zolder uit
en op een verkeersbord: een voorrangsruiet.

De wind houdt de blauwe luchtvlag strak.
IJs gloeit in een plas op 't garagedak.

De Heer is mijn herder, 'k heb al wat mij lust.
De dienaar van 't woord grijnst ongerust.

Zijn kind, een klein broertje, vraagt een zoen.
Zijn lippen missen half. Overdoen?

We lezen een scène uit het gezinsleven: de een na laatste regel maakt duidelijk dat het om een vader gaat – de vader van een impliciet blijvende 'ik'. Die vader blijkt een predikant, een dienaar van het woord. Om geloofswil scheert hij zich en dat zal betekenen dat hij zich gereedmaakt voor de kerkdienst. Eenmaal geschoren zal hij zich hullen in zijn ambtstenuue. Bij een predikant is dat een jacquet of een toga met ook een soort strik en plastron: een 'bef'.

Ziet de vader het kind als een 'klein broertje'? Of zijn er meer kinderen? In het gedicht op de tegenoverliggende pagina is sprake van 'kleintjes'. Ze hebben hun speelgoed laten slingeren op wat het 'honinggazon' wordt genoemd: een bal, poppen of teddyberen, een 'zoete' tractor, een caleidoscoop. De sfeer lijkt volkomen tegenovergesteld aan wat we op de vorige pagina lazen: we bevinden ons in een wereld van geur en kleur. Er komt een man langslopen en dat is een heel andere man dan de vader: hij draagt een gele bloes en wordt vergezeld door een 'apricot' poedel. 'Apricot' is net als Fantaisie niet in

Van Dale te vinden en Engels voor ‘abrikoos’ - weer een kleine, veelbetekenende afwijking van gestandaardiseerd taalgebruik. Het paradijs raakt in de loop van de dag aangetast: een ‘middagvrouw’- ongetwijfeld een hulp in de huishouding in de grote pastorie – haalt het speelgoed binnen. Met de middag doet de vergankelijkheid zijn intrede. Bij nader inzien is het ook een kenmerk van het speelgoed: ‘afgeleefde glansogen’ wijzen in de richting van een versleten teddybeer of een kapotte pop.

Een mechanisch aapje, een zich scherende vader, speelgoed op het gras: drie scènes uit het leven van een kind die in het geheugen zijn blijven hangen. In het eerste opstel over Bruno Schulz probeert Oosterhoff onder woorden te brengen waarom het werk zo’n indruk op hem heeft gemaakt. Schulz hanteert procedés, dat van de herhaling vooral, die ervoor zorgen dat de lezer wegzinkt in een universum waarin het onderscheid tussen feit en fictie vervaagt en details steeds weer oplichten. Glanzende details in glanzende teksten: ‘het rijmt ook weer prachtig met onze eigen vroegste herinneringen, die meestal meer als gloedvolle droombeelden in ons brein staan dan als anekdotes met een kop en een staart.’ We zijn over de helft van de eerste afdeling en de vier gedichten die nu volgen, zouden zulke droombeelden kunnen zijn: een kind in de schoolbanken voelt zich een ‘koodier’ en kijkt naar buiten; in een ravijn valt een wit schort tot op de bodem; in de polder probeert een haas aan een roofvogel te ontsnappen; een kind probeert aan de belagers van de openbare school te ontkomen en eenmaal thuis sluit het zich op in een boek. Tegelijkertijd laten ze een soort dialectiek van de glans zien. In drie van de vier overheersen angst en dreiging; juist daardoor zullen ze in het geheugen zijn blijven hangen. Het vallende schort is, in al zijn vreemdheid, het meest zelf een gloedvol droombeeld. Maar de starheid van het klaslokaal en van clichés bedreigt de schooljongen die zich een tijger achter een tralie waant; in land dat ‘recht en stijf’ is wordt het kind geconfronteerd met de dood; een slim jongetje – ‘professor verstand in de weetnietkunde’ – moet op de loop voor ‘rode koppen’ en ‘kinderkracht’.

Het aan zijn belagers ontsnapte jongetje vindt zijn toevlucht thuis en in de fictie van een boek met ‘rovers’. Aan het slot van het gedicht, het voorlaatste gedicht in deze afdeling, krijgt ‘thuis’ vreemde contouren:

De woning rent weg, daar waar alles vanzelf gaat,
waar een klok is die de uren niet tegelijk slaat.
Kind gevangen in de rovershut.

In alle gedichten hiervoor lezen we over ‘het kind’. In de eerste regels van dit gedicht hebben we voor het eerst een ‘ik’ ontmoet die met het kind geïdentificeerd kan worden:

Ik vlucht achterlangs maar uit de paarse
schaduwen klimmen hun gestalten waar ze
sluipen ben ik al.

De ‘ik’ krijgt tegelijkertijd trekken van een personage. Het historische praesens van ‘ik vlucht’, ‘klimmen’ en ‘ben ik’ en vooral de ontbrekende komma na ‘gestalten’ die een koortsachtige gedachte oproept, plaatsen ons als lezer in een kinderlijk bewustzijn. Maar in zijn doelbewustheid scheidt de weggelaten komma ook afstand: een heel ander bewustzijn dan dat van een kind moet verantwoordelijk zijn voor zo’n tekstuele ingreep en dat realiseren we ons. Een binnenwereld wordt van buiten opgeroepen. Hoezeer die twee ook in de werkelijkheid van toen uiteengaan wordt duidelijk in de laatste strofe. De woning rent weg, het kind blijft gevangen in de fictie van zijn spannende boek. De ‘echte’ werkelijkheid buiten de woning, die van ‘de openbaren’, tast de woning zelf aan.

In het slotgedicht is het kind, of zijn kinderen, helemaal niet veilig meer:

U treft een kind bewusteloos aan
voor een vonken sproeiende kachel.
Wat doet U?

Een zelfde kind. Een vlam eet uit
het duister van de spijsvertering.
Hoe reageert U?

De zon leidt niet. Dat komt ervan.
U volgt mistroostig. Indroeve stoet!
Wat is van belang? Wat mag nooit vergeten worden?

Wie wordt er aangesproken? De laatste regel wekt de indruk dat er afscheid wordt genomen van de kindertijd. Is 'U' een volwassene? Elke volwassene? Een dialogische setting zijn we nog niet tegengekomen – behalve bij het aapje met zijn Strik. Ook daar was sprake van leiding – dat wat het aapje toen wel lukte en de zon nu niet. Is de zon die U?

Wat duidelijk is, is dat er een autoriteit wordt aangesproken die niets doet en niet reageert. Wie het ook mag zijn: hij krijgt een hoofdletter. Wie zijn autoriteiten? Vaders? In een gereformeerd predikantengezin in de jaren vijftig kon een vader autoritair zijn, maar hij was dat in een strakke hiërarchie. De echte autoriteit kwam van boven. En kreeg een hoofdletter. Het domineeszoontje zal zijn meegenomen naar kerkdiensten en psalmen hebben moeten meezingen. Daarin wordt God vaak aangesproken – met een kale, opvallende, geïsoleerde 'U'. Het lijkt erop dat de impliciete 'ik' hier schokkende ontdekkingen doet aangaande het opperwezen – die zinnebeeldige zon. Het blijkt niet te handelen wanneer het erop aankomt. Wanneer er echt iets aan de hand is met een wezen als hijzelf, een kind, kan ook 'U' niet anders dan de droeve stoet mistroostig volgen. God verliest zijn autoriteit en in het verlengde daarvan ongetwijfeld ook zijn vertegenwoordiger op aarde, de vader. Jarenlang kreeg een kind ingepeperd wat van belang is en nooit vergeten mag worden. Al die zekerheden zijn opeens existentiële vragen.

Abakadabra

De middelste afdeling is de omvangrijkste van de drie: vijftien gedichten. De gedichten zijn vaak complexer dan die in de andere twee afdelingen en in deze afdeling voltrekt zich een omslag. Ik zal op verhoudingsgewijs veel van de gedichten ingaan.

In het eerste gedicht vinden we de angst en de dreiging terug die tot nu toe onlosmakelijk verbonden waren met jeugdherinneringen. Ook de fantasie vinden we terug – maar die biedt geen ontsnapping meer. De idyllische vervlechting van binnen- en buitenwereld uit het geniale tijdperk is al helemaal verdwenen.

Knopendoos

Ze stonden recht als gasvlammen
op zolder rond de koude haard.
Beneden knapten nog graven open.
Op de trap verdrong zich dat het kraakte.
Verwarde stemmen: ‘Knopendoos!
Kijk in de knopendoos!’ Dat werd geroepen.
Een kinderlichaam door groei ontzet
lag onbeweeglijk in zijn bed.

Wie zijn ‘ze’? Ouders? Bezorgde gezinsleden? Of producten van de verbeelding – een verbeelding die zich graven voorstelt. Waar is beneden? Is dat de huiskamer of de aarde waarin graven openknappen? En waarom is acuut de knopendoos nodig? Het is duidelijk dat het kind groeit, maar groeit het zo snel dat het uit alle knopen van de pyjama tegelijk barst? Of moet de paniek van een kind dat gasvlammen en graven voor zich ziet, bedwongen worden?

In het volgende gedicht, *Storm op til*, wordt gesproken van een ‘gekke vent’. De eerste negen regels schetsen een levendige straat waarin een elektrische deken wordt bezorgd. Ik citeer het slot:

De nieuwe deken. Dat werd tijd.
Meteen maar proberen? Gekke vent.
De wind ziet opgeblazen. Hij gebruikt
medicijnen vanwege je weet wel.
Staat in het donker midden op straat;
laat alarmeren afgaan. Verdomme.
Niet weer hè. Net nu ik lig.

Aan het woord lijkt me een moeder. De gekke vent die last heeft van ‘je weet wel’ is geen kind meer, maar een adolescent die letterlijk en figuurlijk alarmeren laat afgaan.

En dan gaat het, acht gedichten lang, van kwaad tot erger. In ‘De televisie geeft een herhaling’ staat de televisie op een ‘onbemande huurkamer’ met niets dan die televisie, een grote spiegel, vlekken op de muur en sterrenbeelden aan de hemel. In het eveneens titelloze gedicht dat daarop volgt, zorgt de eenzaamheid op de huurkamer voor een bijzondere ervaring. Op een heel andere manier dan vroeger lijken binnen- en buitenwereld één te worden bij een nog steeds impliciete ‘ik’:

De muur waaide op en verdween.
De zon zelf deed zijn intrede.
Portretten vergeelden
en het aardewerk weende.

De armen tongen van vuur,
de lippen een schroeivlek.
Personage en woning
werden één voorwerp.

Allerzielen jongstleden
bleef deze seconde
als een gebrandschilderd raam
een nacht aan de vensterbank staan.

Wat gebeurt hier? Een catastrofe wordt een ‘heilige interventie,’ schreef Gerrit Komrij, die in *Trou moet blijken* een beschouwing aan het

gedicht wijdde: ‘Dood en jong, eeuwig en recent, ze vallen één moment samen.’ Zo’n lezing die in de richting gaat van het mystieke is mogelijk, maar de plaats in de bundel en ook nogal wat tekstuele details wijzen meer op iets anders: een angstaanjagend moment van vervreemding dat juist Komrij zo goed weergaf in *Verwoest Arcadië* – zijn eigen roman over een jonge, eenzame student. In heilige interventies gaan ervaringen van vervreemding vooraf aan de extase, maar het is nog maar de vraag of zo’n combinatie van ervaringen hier wordt beschreven. Vooral het effect van wat er gebeurt, doet daaraan twijfelen. Wanneer de vertrouwde kaders verdwijnen - niet op een willekeurige dag, maar op de dag die gewijd is aan de dood en de doden – doet een onbemiddelde werkelijkheid zijn intrede. Het heeft gevolgen voor alles wat zich in de kamer bevindt: portretten, aardewerk, een individu met armen en lippen. Het meest wijzen de tongen van vuur op een extatische ervaring, maar het is niet de ziel die door de tongen wordt geraakt of in tongen overgaat: het zijn de armen – ver van de ziel verwijderd. Niet tot eenwording met de zon leidt de depersonalisatie, maar tot eenwording met een omgeving die levenloos is. De ‘ik’ heeft een ervaring van onbeweeglijkheid – zoals in *Knopendoos*. De allesverblindende seconde verstart tot een gebrandschilderd raam en duurt de hele nacht.

Zoals vaker in de bundel bestaat er een relatie met het gedicht op de tegenoverliggende pagina. Weer is het nacht, maar nu is het niet het genadeloze zonlicht dat de werkelijkheid in haar volle omvang toont – haar ondraaglijk volle omvang.

Tankstation

De Caltex-ster scharniert op de wind.
Het vriest maar een graad of vier.
Wij liggen gekromd in het grind.
De zerk is van pakpapier.

Op het papier is een kruis
met vetkrijt geveegd, toen gevlekt,
toen doorgekrast als een fout.
De snelweg die alles vertrekt

of de wind heft het bruine papier.
Het leunt als een man tegen 't hek.
Het vriest maar een graad of vier.
De ster knarst de nachtlucht ontdekt.

Net als in 'De muur waaide op' drie strofen van vier regels. Wel zijn er enjambementen, tot over de strofegrens heen, en een regel die niet lekker loopt: de laatste. Die regel lijkt te knarsen als de Caltex-ster zelf: moeizaam wordt de nachtlucht van zijn wolkendek ontdaan of in de meer gewone betekenis 'ontdekt'. Wat eraan voorafging, zijn waarnemingen van 'wij' in de vrieskou. Na min of meer feitelijke waarnemingen in de eerste twee regels blijken 'wij' gekromd in het grind te liggen. Hoe deze regel te interpreteren? Letterlijk? Als een houding die klanten bij een tankstation aannemen? Bij welk tankstation is trouwens grind te vinden? Grind vind je op de plek die in de regels daarna wordt opgeroepen: een begraafplaats. Wat doen 'wij' eigenlijk midden in een vriesnacht bij een tankstation?

Misschien zijn het geen concrete medeschepselen die de 'ik' gezelschap houden. 'Wij' zou zoveel als 'wij mensen' kunnen betekenen en dan hebben we nog steeds alleen maar de impliciete 'ik'. Eerder lazen we dat die 'ik' 's nachts op straat kon worden aangetroffen; nu is hij 's nachts verzeild geraakt bij een tankstation en neemt niets anders dan doodssymbolen waar. De symbolen belanden op bruin papier dat opwaait en de vorm van een man krijgt – in een beroemd gedicht van William Carlos Williams, *The term*, vinden we hetzelfde beeld. Het abstracte doodsbesef in regel drie ontwikkelt zich in de loop van het gedicht tot een ervaring die doorleefd is.

Nog vijf gedichten en dan komt *Abakadabra*. Erotiek en gekte doen hun intrede – apart of gecombineerd. In *Restauratie* beleeft, als ik het goed lees, een 'hij' een ejaculatie terwijl hij in de trein zit. Opvallend is dat hij zich, in al zijn desolaatheid, een regel van Vasalis herinnert: 'De bus rijdt als een kamer door de nacht.' Meteen daarna de slotregel: 'Van wie was dat en hoe komt hij thuis?' Geen literair geschoolde 'hij' in *Kunstschilder*, maar een 'ik' die de kunstschilder moet zijn. Het is een

kunstschilder met een psychiatrisch ziektebeeld: ‘De dood komt me vermoorden’, luidt de vierde regel. Het slot:

Nu komen ze me worgen
en aan de duizend bomen
die ik in rijen wrong
daar mag ik hangen komen.

Rijen verwrongen bomen doen denken aan Van Gogh, maar nog meer aan Gerrit van Houten, de schilder wiens levensverhaal vier jaar na *Boerentijger* het uitgangspunt werd van Oosterhoffs roman *Het dikke hart*. Als *Boerentijger* het verslag is van de ontwikkeling van een tot nu toe impliciete ‘ik’, dan is het hier de lokroep van de waanzin die een existentiële bedreiging lijkt te vormen. Het volgende, titelloze gedicht versterkt het vermoeden: daarin is zelfs sprake van ‘het gesticht’. Het wordt precies gelokaliseerd: aan de Smildervaart. Oosterhoffs vader was gestichtspredikant – het gedicht zou een jeugdherinnering kunnen zijn die zich op dit moment in de bundel misschien niet toevallig aandient.

Getroebleerdheid gaat vanaf *Restauratie* samen met een in eenzaamheid beleefde erotiek. Wanneer ‘de eerste keer’ wordt beleefd is het niet veel anders:

Er ligt hout te branden op straat.
De rook slaat tegen het raam.
Wij liggen in het grote bed.
Wij zijn volkomen ontdaan
van elkaar, voor de eerste keer;
ademen zonder gedachten aan.
Waar komt die rook vandaan?
‘Waar komt die rook toch vandaan?’
‘Van brandend hout op straat.’

Hout en rook omringen de drie regels in het midden, met het fraaie, dubbelzinnige ‘ontdaan’. Gaat het om echt hout en echte rook? We zijn aan het eind van de jaren tachtig met krakers- en kroningsrellen, dus het is mogelijk. Veel aannemelijker is dat het gaat om vuur in de verbeelding

van de protagonisten. Al in het begin van de bundel was een brandende ruggenkaars een beeld voor het leven dat de dood in zich draagt. Een vonken sproeiende kachel en een vlam tastten aan het slot van de eerste afdeling het geloof van een kind aan. ‘Recht als gasvlammen’ stonden ‘ze’ in een gedicht waarin graven openknapten. Wanneer nu, na de eerste keer, de gedachten terugkomen, is de dood niet alleen een postcoïtale realiteit in het bewustzijn, maar manifesteert hij zich in de alledaagse werkelijkheid op straat. De scheidslijn tussen binnen- en buitenwereld is opgeheven en als prettig wordt dat niet ervaren. Het had al eerder trekken van het psychotische en nu heeft het dat echt.

Wanneer de lezer de bladzij omslaat, ziet hij op de rechterpagina een gedicht met opvallend veel witregels. Voordat hij daaraan toekomt, is er op de linkerpagina nog een kort gedicht – het kortste uit de bundel:

Ze hebben je van voren in je rug gehesen.
Daarom knikken je knieën achterwaarts
en zijn je ogen een blauwe tegelvloer, waar
de honden niet graag ravotten, al mogen ze.
Sneeuwhelling! Zon! Zo zijn honden.

Het laat een ‘je’ met een merkwaardige anatomie zien, een averechtse anatomie. Even onwerkelijk zijn de ogen – ze hebben het blauw van een smetteloze hemel, maar stoten de honden en hun speelsheid af. Het komt door ‘ze’ in de eerste regel – en of het nu om ouders gaat, autoriteiten of krachten die zo anoniem zijn als een voornaamwoord: de ‘je’ bevindt zich in een onmogelijke positie. Het niet-averechtse lijkt ondenkbaar. Als lezer zou je bijna denken dat er iets moet veranderen.

En dat gebeurt dan ook. Nog een keer de tekst:

Abakadabra: wees weg als dit woord. Wees als dit.

Het is voorbij. Ik merk het. Het is tijd voor een nieuw spel. Daarom. Heb je je zin. Omdat je zo mooi bent.

Waarom?

Jij gooit steeds zessen. Jouw beurt.
Ik sta op jouw plaats. Ik vernietig je.
Ik heb zin om te spelen.
Mag ik je wat vragen?

Na de vier witregels hebben we voor het eerst een ‘ik’ die geïdentificeerd kan worden met de impliciete ‘ik’ die we tot nu toe zijn tegengekomen. Het lijkt erop dat, jaren nadat de tulpenschedel werd gesloten, nu pas echt zoiets als een menswording plaatsvindt. Magisch of psychotisch denken: wat het ook is, het moet verdwijnen. En of het nu verdwijnt door de toverspreuk of door de handeling van het ontkennen, het gevolg is dat er niet alleen een ‘ik’ is, maar ook een ‘jij’. Het eerste wat we over die ‘jij’ te horen krijgen is dat die mooi is. Is de ‘ik’ zelf mooi? Inferioriteitsgevoelens en vernietigingsdrang worden geneutraliseerd binnen de regels van een spel waaraan ik en jij als gelijkwaardige partners deelnemen. Er is zelfs ruimte voor vragen.

Iets dat lijkt op een antwoord komt in het volgende gedicht. In ‘Ze wil gerust wel’ wordt de sterfelijkheid die de ‘ik’ eerder zoveel angst aanjoeg, min of meer als een vanzelfsprekendheid meegedragen. Niet door ‘ik’, maar door ‘ze’. Tot haar attributen horen ‘vochtige herfstgrond’ en ‘langzame spinnen’, maar ook ‘een vacht/ van krullende vlammen / om het zachtst van haar lichaam’. Het suggereert een heel andere ervaring dan die van de eerste keer.

Drie gedichten sluiten de tweede afdeling af. In *Loofbos* reflecteert de ‘ik’ op het verleden:

Loofbos

Ik herinner het me zo:
maandenlang kon een enkel woord
aan de oever leven.
En het was stil; zo stil

dat ik het hakenkruis
in me roteren hoorde.
Houtzagers in een ander dal.
Blauwe schaduw. Waterval.

In een loofbos, het bos waarin het cyclische van de natuur het meest zichtbaar en tastbaar is, herinnert het lyrisch subject zich een periode van sprakeloosheid waarin hij het kwaad in zichzelf ontdekte. Het echte leven voltrok zich elders. Alle nuances van blauw, van azuurblauw tot ‘feeling blue’, klinken mee in de blauwe schaduw. De eeuwig stromende waterval in het cyclische loofbos tilt de ervaring naar het nu – het nu van de ‘ik’ die het zich herinnert.

In het gedicht daarna, *Lager*, wordt geen verleden, maar een toekomst voorgesteld – met ‘het zoontje dat nog komen moet’. In de slotstrofe is het de meerduideligheid van het persoonlijk voornaamwoord ‘hij’ die een cyclus van ervaringen oproept:

Hij is gelukkig, koud en bang.
Hij weet, maar nog niet zeker,
wat gedachten maken kunnen,
wat een kop verstouwen kan.

Is ‘hij’ het zoontje? Is het de vader die zich een onvermijdelijk lot van het zoontje indenkt? Of is het de vader die vraagtekens zet bij zijn eigen, voorzichtige evenwicht? Alle lezingen zijn mogelijk – alsof de lezingen in hun gezamenlijkheid een raampje openen waardoorheen we een blik werpen op iets heel waars en zinvol.

Dat doen we misschien ook in het laatste gedicht – het langste tot nu toe in de bundel.

Er was een man – niet meer dan een gedachte,
een liedje op de tijd, kuis opgevoed,
kuis als de ochtend – die droomde (cry me a river)
naakt op te treden.

In de Oasebar,
waar hij soms in overhemd stond,
waar men hem kende.

Zijn perkamenten gestalte een erfstuk.
Hij wachtte in donkere kamers. Steeds als hij opkeek
knapte er iets in zijn nek.
Een vrouw met handen als schuiers
verhuurde hem vaginaalvocht,
las andere boeken.

Hij verwachtte ontmaskerd te worden
bij onpersoonlijke muziek, bij kunstlicht;
maar niet iedereen is een bedrieger.

Zijn naaktheid trok naar binnen, versjes neuriënd,
lokte hem zo. De man, een liedje op de tijd,

een dansende man.

Op het eerste gezicht is het merkwaardig om deze afdeling met dit gedicht af te sluiten. Wat we tot nu lazen leek op de geschiedenis van een bewustzijn, een verhaal van moeizame zelfidentificatie en het ontstaan van realiteitsbesef. Waarom zijn we opeens in een louche bar, met de chique bordeelmuziek van Julie London en een vrouw met grove handen uit een heel andere wereld dan die van de kuise man?

Als ik me niet vergis, voltrekt zich bij die man, de dansende man, een ontwikkeling die lijkt op die van de impliciete 'ik'. Want dansen doet de man niet meteen: aan het begin van het gedicht staat hij aan de bar met stiekeme dromen. Cruciaal lijken me de derde strofe en dan vooral de eerste drie regels. Stijf als oud papier is zijn gestalte en die gestalte is een erfstuk; eerder werd al het verband met de opvoeding gelegd. Het maakt dat hij in donkere kamers wacht en er steeds weer opnieuw iets bij hem knapt. In de onpersoonlijke atmosfeer van de bar, met zijn hypocriete naam, zijn muziek en zijn kunstlicht, is de man bang - bang voor een ontmaskering. Maar als hij ontdekt dat niet iedereen een

bedrieger is, gebeurt er iets met hem: hij krijgt een nieuw realiteitsbesef. Het zorgt ervoor dat de droom van de 'self exposure' zich verplaatst van de buitenkant onder het overhemd naar wat echt binnenin zit. Gevolg: er worden *versjes* geneuried. Het verhaal van de dansende man, van alles wat we tot nu toe lazen – was dat het verhaal van de zelfidentificatie van een dichter?

De getekende naam

Toen Oosterhoff in 1990 debuteerde met *Boerentijger*, was hij achter in de dertig: hij is geboren in 1953. Dat is geen informatie die op de achterkaft of ergens anders in de bundel wordt vermeld. Het enige wat we op de achterkaft zien, is een voortzetting van de illustratie op de voorkaft. Afgezien van de mededeling dat het hier ‘gedichten’ betreft in de reeks BB poëzie, bevat de bundel niets van wat in literatuurwetenschappelijk jargon ‘paratekst’ wordt genoemd. Met een bundel gedichten onder de titel *Boerentijger* moest de lezer het doen.

De biografische karigheid is geen toeval. In *Een kreet is de ramp niet* verwoordde Oosterhoff zijn diepe weerzin jegens biografisme: ‘ik heb me heilig voorgenomen voor mijn dood al mijn kladblokken en computerfiles te vernietigen; ik verklaar hierbij in druk dat er nooit een biografie over me geschreven mag worden.’ Tussen *Boerentijger* en deze uitspraak liggen bijna dertig jaar, maar het zou me verbazen als dit een opvatting is die pas bij de oudere schrijver is ontstaan. Het neemt niet weg dat Oosterhoff even zo vrolijk biografische gegevens bij zijn eigen interpretaties betreft – in zijn opstellen over Bruno Schulz, maar ook in een recent stuk over Jeroen Mettes.

Gegevens die de recensenten van *Boerentijger* bij hun lezingen van belang achtten, zijn: een jeugd op het platteland van Groningen als zoon van een gereformeerd gestichtspredikant, studies Nederlands en psychologie, werkzaamheden als schoolpsycholoog en als freelancetekstschrijver – van Boeketreeksachtige verhalen vooral. Jeugdervaringen, al dan niet gefingeerd, kwamen we in de eerste twee afdelingen van de bundel vaak tegen: ze zorgden voor een narratieve lijn. Kennis van puberteitspsychologie kan daarbij een rol hebben gespeeld. In een ander opstel in *Een kreet is de ramp niet* zijn sporen van Oosterhoffs psychologische scholing te vinden die naadloos aan lijken te sluiten bij *Boerentijger*: ‘Een van mijn stokpaardjes: in onze jeugd construeren we onszelf en het ons omringende vanuit een egoconcept. Is die constructie eenmaal permanent geworden, dan hebben we dit ego niet meer nodig en kan het weg, zoals een aannemer de steigers weghaalt als het huis staat.’ Het concept dat geconstrueerd wordt, lijkt op de uitkomst

van wat ik een proces van zelfidentificatie noemde of de geschiedenis van een bewustzijn. Het weghalen van de steigers: is dat gebeurd wanneer de ‘ik’ in *Abakadabra* zich overgeeft aan een spel of wanneer een man versjes neuriet in de Oasebar? Is, op deze plaats in de bundel, het ego niet meer nodig en kan het weg? Een derde afdeling komt er nog aan.

Die derde afdeling is de derde afdeling van een dichtbundel – we lezen geen psychologisch traktaat. Een dichter, zou je verwachten, laat zich inspireren door dichters die hij gelezen heeft. Na een studie Nederlandse taal- en letterkunde zouden het Nederlandse dichters kunnen zijn. In *Restauratie* leek na de scène in de trein een regel van Vasalis uit het niets op te doemen; literaire kennis werd daarmee een eigenschap van het personage. Los van het personage lijken in de gedichten weinig sporen van lectuur waarneembaar. De beschrijving van angsten en nachtmerries is nogal eens in verband gebracht met de poëzie van Hendrik de Vries, maar om meer dan een oppervlakkige gelijkenis gaat het volgens mij niet.

Ik zie wel invloed van een andere dichter – een dichter die in later werk van Oosterhoff nogal eens voorkomt: Lucebert. In *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, Oosterhoffs vierde bundel uit 2002, valt zelfs zijn naam. Het gebeurt in een gedicht met een begin dat weinig te raden overlaat: ‘waarom krijg ik kippevel...’ Het is Luceberts ‘vroeg preken’ dat het teweeg brengt; het is ‘als vogels’ neergestreken bij de ‘ik’. ‘Vroeg preken’ moet een verwijzing zijn naar Luceberts imponerende bundels uit de jaren vijftig. Een regel uit een van die bundels, ‘echte regels tegen de regels’, wordt geciteerd. Hij is afkomstig uit het eerste gedicht in de tweede helft van de dubbelbundel *Triangel in de jungle/ De dieren der democratie* uit 1951.

Minstens zo expliciet is een verwijzing een paar pagina’s eerder. *De stenen stenen dieren dieren vogels vogels weg* luidt de titel van een gedicht; met drie regels uit ‘ik tracht op poëtische wijze’ sluit het ook af. Het beroemde gedicht van Lucebert is iets over de helft van *Apocrief/De analphabetische naam* te vinden, een bundel met een dubbele titel uit dezelfde tijd. In andere gedichten uit *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* gaan regels en gedichten van Lucebert wat meer verholten schuil; er zou een studie aan zijn te wijden. Een van de eerste

bewegende gedichten die Oosterhoff op internet plaatste, is ‘De discipel’, de bewerking van een fragment uit *Van de afgrond en de luchtmens* uit 1953. En dan is er *Op de rok van het universum*, de grote roman uit 2016. Oosterhoff ontleende zijn titels vaker aan wat hij toevallig tegenkwam – *De ingeland*, (*Robuuste tongwerken*,) *een stralend plenum*, *Leegte licht*, *Boerentijger* wellicht - maar een regel uit weer dat heel beroemde gedicht uit de Nederlandse literatuur is iets anders dan een toevallige vondst.

De bundel waarin het gedicht voorkomt zie ik in *Boerentijger* niet minder een rol spelen. *Apocrief/De analphabetische naam* dankt zijn opmerkelijke titel aan twee afdelingen in de bundel, maar een derde afdeling blijft ongenoemd: *De getekende naam*. Juist wat daar gebeurt, vertoont grote parallellen met *Boerentijger* – met de derde afdeling daarin. In de twee afdelingen die aan beide derde afdelingen voorafgaan, wordt het voorbereid. *Apocrief/ De analphabetische naam* valt net als *Boerentijger* te lezen als een verhaal van zelfbepaling of zelfidentificatie, als de geschiedenis van een bewustzijn. Het eerste gedicht is het fameuze *Sonnet*: ‘ik/mij/ik/mij’. Wat daarop volgt, zijn ook hier ervaringen en positiebepalingen van een ‘ik’. De niet-officiële waarheden van het apocriefe, de naam die niet gespeld kan worden volgens de regels van een systeem – het zijn tegenstellingen die doen denken aan de moeizame verhouding tussen Strik en Fantaisie. In de tweede afdeling, *De analphabetische naam*, beleeft de ‘ik’ ervaringen waarover in de loop der jaren heel veel is beweerd en geschreven; als student zal Oosterhoff met de vakliteratuur kennis hebben gemaakt. In die gedichten ontdekt de ‘ik’ zijn dichterlijke roeping. Het gaat niet vanzelf: de ‘ik’ beleeft uitersten van extase en van twijfel aan de mogelijkheden van de taal – de ervaringen en de metaforen die Lucebert daarvoor gebruikt, zijn vaak in verband gebracht met de mystiek. Halverwege de bundel, vlak voor de merkwaardig geïsoleerd staande regel ‘De welbespraakte slaap’, lijken die ervaringen een apotheose te bereiken in bewoordingen die doen denken aan *Knopendoos* en ‘De muur waaide op en verdween’:

boven murmelden de vlammen
in klamme mantels
ik was bang en bang en brandend

gleden ogen naar beneden
twee van voren een van achter
keken mij strak aan

‘Nu na twee volle ogen vlammen’ luidt de eerste regel van het gedicht.

De overweldigende lichtervaring heeft in het gedicht erna een reactie tot gevolg die lijkt op wat werd beleefd onder de Caltex-ster:

in de ogen ingekuuld
loopt uit het licht
de ervaring een graf een grot
van vlees en bloed
omdat de mens altijd wenst
warm te zijn in zijn ijs

Aan het slot van het lange gedicht lijken we ons in de fase vlak vóór Oosterhoffs *Abakadabra* te bevinden:

ik en de wereld wij zijn koud licht
als geslachte stenen
alleen vliegt
en tussen de onzen
ongekust mijn dikke
de 26 jaar jonge dood
en gaat niet in

Heel veel beter dan dit wordt het niet in *De analphabetische naam*.

Hoe anders is het in *De getekende naam*. Het eerste gedicht is een verrassing: het is ‘ik draai een kleine revolutie af’ – het gedicht dat Oosterhoff jaren later als voorbeeld gaf van een tekst waarin het allerhoogste wordt bereikt, betekenissenmuziek. Bij Luceberts ‘ik’ zijn de steigers weggehaald. Een nieuwe verhouding tot de buitenwereld doet zijn intrede; het blijkt die van de kunstenaar te zijn. De bundel wordt afgesloten met zeven gedichten waarin de naam van een beeldend kunstenaar de titel vormt. Het belang van een kunstenaar is groot: zo laat

Paul Klee zien hoe 'de mensen' de wereld 'ontwikkelen'. Wat er dan gebeurt, gaat verder dan de bladspiegel verdraagt:

de brandende draad van de geurende aarde loopt langs het
gekleurde raam van de mensen

Het is de laatste regel van de bundel. Luceberts 'vroeg preken' heeft geleid tot wat je van een prediker mag verwachten: hoop voor de mensen.

Hier drijft weg

In Oosterhoffs derde afdeling komen we in volgorde van opkomst tegen: een sprookje, een gedicht dat ‘Avondstemming’ heet, een raderboot op de Mississippi, een dure villa, een geheim agent, een mannenkoor, ooms en tantes, de middeleeuwen, de rococoschilder Watteau, een Japanse foto uit 1859, de filmacteur Jack Palance, een Hindivideo, de tv-hond Lassie. De eerste drie gedichten zouden met enige moeite aan belevenissen van de eerdere impliciete ‘ik’ te verbinden zijn – een ‘ik’ die we min of meer volwassen zagen worden en nu perikelen beleeft met een vrouwelijke ‘jij’. In het gedicht over de dure villa, *Gebrek aan niets*, lijken we terug in de tijd te gaan. De zoon des huizes vertoont gedragingen die we kennen en ook vertrouwde metaforen duiken op. Ik citeer een strofe:

De jongste reus staat zich flink af te trekken,
keldervocht dromend. Met zijn jong geslacht
houdt hij zijn zusters kreunend in zijn macht.
Hun vlammentong moet zware binten lekken.

Het verschil met eerdere gedichten is dat de seksuele fantasieën en frustraties zich voordoen in een ander milieu – een milieu dat van buitenaf wordt waargenomen. In de slotregels zoomen we bijna filmisch uit:

Moeder sluit het gordijn. Vanaf zijn cedertak
kijkt pluimstaart ernstig toe. De eerste sterren vonken.
Binnen wordt goede wijn bij donker vlees gedronken.
‘Gebrek aan niets’, de villa met het rietdak.

Het beeld dat wordt opgeroepen is objectiverend en afstandelijk. En kritisch: de niets-aan-de-handnaam van de villa probeert alles wat zich in het duister afspeelt, te ontkennen – de verveling van de zusters, de incestueuze dromen van het zoontje. De villa heeft een fraai rietdak, maar daaronder lekken – fraai dubbelzinnig – de binten.

In alle gedichten na *Gebrek aan niets* is die spanning tussen taal en werkelijkheid terug te vinden. Een gedetailleerd vertelde ontmoeting met een geheim agent heeft niet plaatsgevonden, bij mannenkoor Stereo broeit het atonaal, ontevreden tantes doorzien de verhalen van ooms, de afstand in de tijd is het enige wat echt is aan beelden van de middeleeuwen, een genretafereel uit de rococo en een oude Japanse foto. We lijden zogenaamd mee met een acteur, maar echt creperen doen we niet. In het gedicht over de Hindivideo hapert de representatie zelfs letterlijk. De dichter die niet wilde dat we de gereduceerde wereld voor de echte aanzien, lijkt ons onvermoeibaar te wijzen op de reductie – en bezorgt ons, wellicht, daarmee de gedachte ‘ Ja, zo is het! Zo is het nou precies!’

In het slotgedicht, *Lassie*, blijven we in de wereld van de fictie. Maar we gaan ook terug in de tijd. De serie *Lassie* werd tussen 1962 en 1980 op de Nederlandse tv uitgezonden en daarmee zijn we in de huiskamer van de impliciete ‘ik’ in de eerste twee afdelingen van *Boerentijger*. We gaan zelfs verder terug: naar het ‘ondier’ uit het allereerste gedicht – toen er nog van geen ‘ik’ sprake was. Ik citeer het gedicht:

Lassie

De zachte hond is een paardenvriend,
loopt steeds van rechts naar links.
Hij weet de weg, mint de orkaan,
ontmoet het vastgebonden paard.

Angstige hoeven slaan naar de poema.
Het ondier vlucht in de ratelende donder.
Wild ruisen de grote kamerplanten.
De hond is hier goed bekend. Hij blaft

beheerst; spreekt tot het hart.
Aan een hennepen koord wordt paard geleid
naar het vlot dat waardig wacht
in de Amerikaanse nacht.

De vrienden, want het zijn vrienden,
betreden de vlonder. Het paard brieft.
Hier drijft weg. Uiterst rechts
staat het huis, wat geweldig is.

De meeste regels kunnen gelezen worden als een scène of een onderdeel daarvan: de tweede regel geeft met het woordje ‘steeds’ het signaal af dat we niet naar de ‘echte’ werkelijkheid kijken maar naar een scherm. Optimaal gedomesticeerde dieren als een hond en een paard beleven een ontmoeting met een wild dier als de poema. Ook in de regel ‘Wild ruisen de grote kamerplanten’ zien we de tegenstelling tussen cultuur en natuur; tegelijkertijd wordt hij gerelativeerd. Het is de tegenstelling die we ook aantreffen in de titel van de bundel.

Wilde dieren als een tijger zagen we vóór de poema maar één keer – bij de luipaard en niet minder een ‘ondier’. Een aapje droeg een Strik met een hoofdletter. Geen tijger, maar wel tiggervel in *Speurhond Berrie*, het gedicht waarin een schooljongen zich bekneld voelt door taalclichés en het klaslokaal. De laatste drie regels:

Zich een kooidier voelt. Vegende passen.
De bel. Tiggervel. Dit is de tralie
die onschuldig bloed kooit.

Een boerentijger: is dat een jongetje dat de kooi wil ontvluchten en lekker het land oprent? Wat is een boerentijger eigenlijk? Wie het woord googelt, komt uit op brood – bijzonder, vezelrijk brood. *Wikipedia* legt een wonderbaarlijke verbinding: ‘Tijgerbrood is een Nederlands brood dat zijn naam dankt aan de bovenste korst die op een tijgerhuid zou lijken. In werkelijkheid heeft het patroon meer weg van dat van een luipaardvel.’ Na *Wikipedia* de dichter: ‘Het lezen van onbedoeld vreemde zinnen maakt me altijd vrolijk,’ aldus Oosterhoff in een essay in *Ook de schapen dachten na* – de titel is een vreemde zin van de bewonderde Tsjechov. In het jaar waarin zijn debuutbundel verscheen, was van *Wikipedia* nog geen sprake, maar van het brood wel. Ik stel me zo voor dat Oosterhoff bij de bakker of in de supermarkt op brood met een

merkwaardige naam was gestuit en vrolijk verschillende betekenis mogelijkheden zag.

Natuur en cultuur, Strik en Fantaisie, onschuldig bloed achter een tralie. De bundel *Boerentijger* bleek zeer doorgecomponeerd en zeker geen plotloos geheel. Er liet zich een narratieve lijn ontdekken. Niet systematisch, maar wel terloops gebruikte ik narratieve begrippen. Een personage maakte gebeurtenissen mee. De exacte bepaling van ruimte en tijd was belangrijk. Om erachter te komen wat er precies gebeurde was het cruciaal om te ontdekken bij wie het perspectief lag – met name in de tweede afdeling. Soms was het nuttig om onderscheid te maken tussen vertellerstekst en de tekst van een personage. Het zou me niet verbazen als een beschaafd gebruik van narratologische termen zinvol zou zijn bij de analyse van meer dichtbundels – niet alleen van die van Oosterhoff. Iets als ‘de geschiedenis van een bewustzijn’ wordt in veel bundels beschreven, al zal die geschiedenis niet altijd vóór de conceptie beginnen. Als bundels een ontwikkeling laten zien, zal het doorgaans een ontwikkeling zijn in opvattingen en ervaringen. Wat traditioneel een lyrisch subject wordt genoemd kan een dichtbundel lang afwezig zijn, maar een impliciet ‘ik’ kan zich van het eerste tot het laatste gedicht laten gelden en in wat in al die gedichten wordt opgeroepen en beschreven een ingrijpende verandering doormaken.

De ontwikkeling van de ‘ik’ mondt bij Lucebert uit in een helder besef van de dichterlijke roeping. Ook in *Boerentijger* worden de steigers weggehaald en is in de Oasebar een dichterlijk ego gevormd. Dat ervaart vooral beperkingen in wat zich als buitenwereld voordoet – beperkingen van de taal en van het denken. Alleen via een omweg kan de lezer een revelatie ondergaan: omdat de dichter ons confronteert met de reductie, aanschouwen we iets van de werkelijkheid. Niet-ware uitspraken openen het venster. Toen hem gevraagd werd naar zijn hermetisme, noemde Oosterhoff zichzelf een ‘middenmaatje’. Het lijkt mij een juiste karakterisering. De meeste gedichten in *Boerentijger* lieten zich ontraadselen; er was een zekere puzzelmentaliteit voor nodig. Vaak bleef er iets onherleidbaars over; een woord als ‘wellicht’ komt nogal eens voor in mijn tekst. De schittering is altijd elders. Aan het slot van *Lassie* drijven een hond en een paard weg van ‘het huis’ – de domus van de

domesticatie. Als lezer nemen we afscheid van een jeugd en een bundel en het is maar helemaal de vraag of dat zo geweldig is.

Bibliografische aantekening

VerDNAeringen kan worden gevonden op Facebook en via Google.

‘Al mijn verDNAeringen voor stro-poppen’ komt uit het gedicht op p. 45 van *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen*, Amsterdam 2002. De gedichten die verwijzen naar Lucebert op p. 19 en 11.

Ook de schapen dachten na, Amsterdam 2000. De puzzelmentaliteit in het motto heeft vooral betrekking op Joyce, p. 158-159, ‘De taal dwingt ons in een denkschema’ p. 47; ‘Voor mij is de typische reactie’ p. 42, het essay ‘Arm interpreterend brein’ p. 77-90, ‘Te vlug bewasemen we’ p. 28, ‘Het lezen van onbedoeld vreemde zinnen’, p. 36. Over Bruno Schulz p. 132-160; de citaten op p. 132, 156, 135.

Een kreet is de ramp niet, Amsterdam 2018. Over de boekenkast van de ouders, p. 186, ‘ik draai een kleine revolutie af’ p. 85-86, Hüsgens *Plooiërijen* p. 92, Jeroen Mettes, p. 8-29; ‘ik heb me heilig voorgenomen’ p. 172, ‘Een van mijn stokpaardjes’ p. 192-193.

Interviews:

Remco Ekkers, ‘Breek de botten opdat het merg’, *Poëziekrant*, jan/apr 2000, p. 78-82.

Ron Rijghard, “‘Ik spreek tot het hart’”; de betekenisnismuziek van Tonnus Oosterhoff”, *Awater* 1, 2002, p. 3-5.

Geciteerd wordt uit de volgende recensies:

Louis Houët, ‘Ver weg is een aanrijding’, *de Volkskrant*, 13 april 1990.

Marc Reugebrink, ‘Tonnus Oosterhoff: de luipaard als rebus’, *Nieuwsblad van het Noorden*, 11 mei 1990.

Guus Middag, ‘Het langzame vallen; poëziedebuut van Tonnus Oosterhoff’, *NRC Handelsblad*, 11 mei 1990.

Kees Fens, ‘De knopendoos’, *de Volkskrant*, 1 juni 1990.

Rob Schouten, ‘Ot en Sien op de brandstapel’, *Trouw*, 9 augustus 1990.

Gerrit Komrij, 'De muur waaide op en verdween... ', in: *Trou moet blijcken*, Amsterdam 2001, p.298-301.

Thomas Vaessens en Jos Joosten, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Nijmegen 2003, p. 157, 161 en 162.

Laurens Ham, 'Het geweld van de interpretatie; waarom het me moeilijk valt over Charlotte Mutsaers en Tonnus Oosterhoff te schrijven', *DWB* 2013, 657- 663. Zie dwb/archief.be.

Op internet is te vinden: Justine Boutens, '*Ja! Zo is het!*'; *doorheen de poëzie en poëtica van Tonnus Oosterhoff*. In die goed leesbare licentiaatsverhandeling uit 2007 worden Oosterhoffs eerste vier bundels thematisch geanalyseerd. Boutens' lezingen heb ik niet overgenomen, maar ze waren nuttig voor de gedachtevorming. Zie libugent.be

Gaia • Chapbooks

1. *Gecomprimeerd dagboek 2018*, Ton van 't Hof
2. *Dieren op schaal*, Gert de Jager
3. *Ken je mij?* Richard Mijnten
4. *Warhoofds leerdichten 1. Dag in, dag uit.* Alain Delmotte
5. *Brandsma. Een Friese familiekroniek*, Ton van 't Hof
6. *Schitterende, labiele knooppunten*, Gert de Jager
7. *Schoon*, Willem Thies
8. *Waar tijd al niet goed voor is*, Ton van 't Hof
9. *Your Daily Fake Poetry*, Bob Vanden Broeck
10. *De kolengruizer*, Martin Knaapen
11. *[AUTO]OBSERVATIES*, Ton van 't Hof
12. *Warhoofds leerdichten 2. Alsof licht niet van de zon komt*, Alain Delmotte
13. *Het grote roeren*, Gert de Jager
14. *Abduraman*, Mark van der Schaaf
15. *Logboek 2020*, Ton van 't Hof
16. *Abakadabra. Over Boerentijger van Tonnus Oosterhoff*, Gert de Jager